

Die Rezeption der europäischen Musik in Japan : Am Beispiel der Entstehungsgeschichte von Kimigayo

著者	Aizawa Keiichi
journal or publication title	文藝言語研究. 文藝篇
volume	49
page range	27-50
year	2006-03-31
URL	http://hdl.handle.net/2241/13870

Die Rezeption der europäischen Musik in Japan

— Am Beispiel der Entstehungsgeschichte von *Kimigayo*

AIZAWA Keiichi

1. Einführung

In Japan fühlen sich heute nicht nur die Liebhaber der klassischen Musik, sondern auch die jungen Fans der Pop-Musik in der europäischen (und amerikanischen) Musiksprache zu Hause. Die traditionelle japanische Musik hingegen ist für die große Mehrheit der Japaner obsolet geworden; man hört sie meist nur noch zu besonderen Gelegenheiten wie z.B. an Neujahr.

Will man die Rezeptionsgeschichte der Musik in Japan untersuchen, sollte man sich wohl zunächst die Frage stellen, ob das Wort „Rezeption“ angesichts dessen, was tatsächlich geschah, nicht allzu verharmlosend wirkt. Soviel darf zumindest vorausgeschickt werden: Das, was in den letzten 150 Jahren in Japan stattfand, kam eher einer Eroberung und Ersetzung der ganzen Musiklandschaft durch die europäische gleich, wobei die Japaner von ihrer eigenen Musiksprache bereitwillig und fast komplett auf die europäische umgestiegen zu sein scheinen. Zwar ist die traditionell-japanische Musik nicht verschwunden, sie wird bei verschiedenen Anlässen gespielt und gehört, wobei sie dadurch auffällt, dass sie einfach nicht zum modernisierten Alltagsleben passt und unfreiwillig die Atmosphäre der Nichtalltäglichkeit (wie eben an Neujahr oder bei einer Hochzeitszeremonie) produziert. Trotz des in der Wissenschaft und in den Medien noch durchaus vorhandenen Wissens ist es für viele Japaner heute kaum mehr nachvollziehbar, wie man die eigentliche japanische Musik selbst zur Zeit der *Meiji*-Restauration vor knapp anderthalb Jahrhundert empfunden hat, geschweige denn vor tausend Jahren. Hier soll zunächst versucht werden, einige Charakteristiken des gegenwärtigen Musiklebens

in Japan festzustellen, bevor die Begegnung der beiden Musikrichtungen thematisiert wird.

2. Besonderheiten der japanischen Musiklandschaft, bedingt durch die Universalität der Musik

Die genannte Selbstverständlichkeit und Allgegenwärtigkeit der europäischen Musiksprache im japanischen Alltag kann wohl als ein Ergebnis der außerordentlich erfolgreichen „Rezeption“ der europäischen Musik in Japan bezeichnet werden. Die Liebhaber der klassischen Musik in Japan verspüren eine große Sehnsucht nach bzw. Verehrung für deutsche und europäische Musik. Individuelle, unvermittelte Identitätsgefühle mit europäischen und vor allem deutschen Komponisten und Musikern ist oft das Ergebnis. Dank des großen Wirtschaftspotenzials ist das japanische Ohr bestens geschult, so dass die verwöhnten Musikliebhaber auf erstklassige Spitzenleistungen der Welt außerordentlichen Wert legen. Das hat zur Folge, dass jedes europäische Musikstück in Japan notwendigerweise von seinem ursprünglichen, soziokulturellen und historischen Kontext abgekoppelt gehört wird. Die Rezeption der europäischen Musik durch die Japaner ist durch Ahistorizität und Kontextlosigkeit gekennzeichnet.

Das ist wohl auch der Grund, warum europäische Musik in Japan nur sehr selten als fremde Kultur angesehen wird, sondern eher als etwas Gemeinsames, etwas, was die Menschheit verbindet. Ein musikgeschichtlich bereits etabliertes Werk wird ohne weiteres akzeptiert und einverleibt. Verlangt wird vor allen Dingen die Fähigkeit, solche eigentlich fremde Werke überhaupt verstehen, ja sich in sie hineinversetzen und sich mit deren Komponisten identifizieren zu können. In diesem Kontext wird allzu gern ein Motto zitiert: *„Musik ist eine Weltsprache, die keine Staatsgrenzen kennt“*. Die Rezeptionsgeschichte der europäischen, und vor allem der deutsch-österreichischen Musik in Japan wäre demnach nichts anderes als die Lernprozesse der kanonisierten Musik. Kein Wunder, dass viele Japaner schließlich verschiedene westliche Musikstücke als *ihre eigenen*

empfinden und sich damit völlig zu identifizieren pflegen. Sie möchten sich über die Kongenialität zwischen den deutschen Komponisten oder europäischen Musikern *und* den japanischen Musikfreunden freuen.

Das so entstandene, europäisierte Musikleben in Japan scheint heutzutage auf den ersten Blick nicht sehr viel anders zu sein als in Europa selbst. Es gibt ein reges Konzertleben in Japan, viele CDs werden gekauft, und nicht wenige Preisträger der namhaften internationalen Musikwettbewerbe stammen aus Japan. Die Paradoxie besteht darin, dass gerade der universelle Charakter der Musik, ihre direkte Verbundenheit mit den Gefühlen und ihre „allgemeine Verständlichkeit ohne Sprache“, auch solche japanspezifische Version der Musikrezeption ermöglicht, bei der die Alterität verdrängt wird. Viele japanische Musikliebhaber sind wie selbstverständlich stolz auf ihre Fähigkeit des Sich-Hineinversetzens in den Geist der europäischen Meisterwerke im Namen dieser Kongenialität. Ein genieästhetisch geprägter Essay über Mozart von *KOBAYASHI Hideo* 1946, der die Mozart-Rezeption in Japan entscheidend geprägt hat, wird zum Beispiel für viele europäische Leser kaum nachvollziehbar sein¹. Dass die Homogenität zwischen Europa und Japan selbstverständlich vorausgesetzt werden soll, ist geradezu symptomatisch für die Rezeption der europäischen Musik in Japan.

Man denke in diesem Kontext an die regelmäßig stattfindenden, spektakulären Aufführungen der neunten Symphonie von Beethoven mit hunderten, manchmal bis zu fünftausend Laiensängern. Ohnehin ist Dezember inzwischen der Monat der 9. Symphonie in ganz Japan geworden, in dem dieses Meisterwerk allein in Tokyo einige zigmal aufgeführt wird. Oder man denke an die Begleitmusik der populären Fernsehserien, in denen die fiktiven Geschichten der beliebten historischen Figuren der *Edo-Zeit* etwa wie *OHOKA Echizen* (大岡越前) oder *MITO Mitsukuni* (水戸光圀) gezeigt werden. Die eventuellen Erwartungen japanophiler Ausländer, klassische japanische Musikinstrumente wie *Shakuhachi* oder *Shamisen* würden zu solchen Stoffen gespielt werden, werden maßlos enttäuscht. Die Kombination von historischen Szenen des alten Japans mit sentimentaler Musik europäischen Stils scheint beim japanischen Publikum offen-

bar gut anzukommen. Solche Synkretismen gehören zur Tagesordnung sowohl im Kino als auch im Fernsehen, was durchaus auch ein Beweis für die „Normalisierung“, d.h. Modernisierung der Musiklandschaft in Japan ist, in welcher die europäische Musik keine für die Japaner fremde Kultur mehr darstellt.

Viele Europäer mögen eine derartig leidenschaftliche Rezeption der europäischen Musik unter Japanern mit Genugtuung zur Kenntnis nehmen oder gar davon begeistert sein. Sicher wird es aber auch andere Europäer geben, die ein ambivalentes Gefühl haben, denn es handelt sich schließlich um *ihre* eigene Musik, die ein fremdes Land wie Japan erobert hat, dabei eine Eigenentwicklung durchgemacht hat und vielleicht nicht mehr als „ihre eigene“ bezeichnet werden könnte. Schließlich haben weder Mozart noch Beethoven für Japaner komponiert, und insofern würden sie diese Art der Rezeption als eine Art kultureller Kuriosität auf einem fernöstlichen Inselstaat registrieren. Es gilt zu fragen, ob dann die ursprüngliche japanische Musik auf diese Weise von unserer Vorstellung über Japan ausgeschlossen bleiben soll, außer wenn sie auf postmoderne Art und Weise ab und zu am Rande, als exotisch-stereotype Japanassoziationen, meist mit kommerziellem Interesse zitiert wird? Welche musikalische Vorstellung sollen die modernen Japaner über sich selbst haben? Um auf diese Fragen der Gegenwart einzugehen, muss erst die musikalische Situation jener Zeit rekonstruiert werden, in der die europäische Musik uns Japanern noch völlig fremd erschien: Wozu und mit welchen Erwartungen haben die Japaner die fremde Musik aus Europa eingeführt? Wie haben die Japaner es geschafft, sich so fremde Musiktraditionen wie die europäische anzueignen?

3. Warum haben die Japaner so leidenschaftlich die europäische Musik eingeführt?

Warum hat Japan die europäische Musik so leidenschaftlich wie kein anderes außereuropäisches Land eingeführt, im krassen Gegensatz zu Indien zum Beispiel, wo die traditionelle Musik auch nach langer Kolonialzeit

stets eine dominante Rolle spielte und immer noch spielt?

Eine denkbare Antwort lautet schlicht und einfach: „Weil die europäische Musik den Japanern gut gefallen hat.“ Gerade davon kann aber wider Erwarten überhaupt *nicht* die Rede sein. Denn damals in der Zeit der *Meiji*-Restauration hatten die Japaner erst einmal keine Gelegenheit, europäische Musik kennen zu lernen und selber zu hören. Man muss sich vergegenwärtigen, dass es damals weder Schallplatten noch Radios gab und noch kein europäisches Orchester Japan besuchen wollte. Musikunterricht gab es noch nicht, weil es erstens noch keine modernen Schulen gab, und zweitens keine Musiklehrer. Die erste Uraufführung einer Symphonie von Beethoven überhaupt in Japan fand 1887, erst 20 Jahre nach der *Meiji*-Restauration, statt, als der 2. und 3. Satz der Ersten Symphonie von einem Studentenorchester versuchsweise gespielt wurde². Wie die europäische Musik klingt, haben die meisten Japaner erst viel später und nur allmählich ab den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts erfahren. Davor konnte man im Japan der *Meiji*-Zeit höchstens Militärmusik hören, die beim Marsch der amerikanischen oder englischen Truppen von Militärkapellen gespielt wurde. Ob diese Marschmusik wohl für die damaligen Japaner besonders attraktiv war? Solche dürftigen Musikerfahrungen allein können unmöglich dazu beigetragen haben, dass man die europäische Musik so leidenschaftlich eingeführt hat.

Die einzigen Ausnahmen waren die Mitglieder der Eliten, die als erste Japaner Europa oder die USA besuchten und dort ausgiebig Gelegenheit hatten, Musik zu hören. Da waren zum Beispiel 77 Samurai noch am Ende der Edo-Zeit, die 1860 mit der amerikanischen Fregatte *Powhatan* in die USA reisten, um das erste japanisch-amerikanische Handelsabkommen zu schließen. Ihre Eindrücke bei ihrer ersten Begegnung mit der europäischen Musik, die in Tagebüchern dokumentiert sind, waren jedoch alles andere als begeistert. Einige bezeichneten die europäische Musik, die sie täglich auf dem Schiff hörten, als „unharmonisch, vulgär, und es lohnt sich nicht, ihr zuzuhören“.³ Die Neugierigen haben zwar die einzelnen Musikinstrumente, denen sie in Hawaii oder in New York begegnet sind, präzise beschrieben, aber es blieben im Grunde sachliche Beschreibungen

fremder Sitten und Gebräuche, und niemand schien sich von dieser Musik angesprochen zu fühlen⁴.

Schon anders und viel präziser sind die Dokumente, die die *Iwakura-Mission* hinterließ, die von Dezember 1871 bis September 1873 verschiedene Länder wie die USA, England, Frankreich und das frisch gegründete Deutschland besuchte. In Berlin haben die Delegationsmitglieder sogar im Kaiserlichen Theater eine Oper wie auch immer schätzen gelernt.⁵ Den Höhepunkt der musikalischen Begegnung dieser Delegation bildeten die Konzerte in Boston. Es handelte sich um Weltfrieden-Jubiläumskonzerte, die nach Beendigung des amerikanischen Sezessionskrieges in einem großen Kolosseum für 50.000 Zuhörer gegeben wurden. Dort haben die japanischen Delegierten diverse Stücke gehört wie Bachs Choräle, die Leonore-Ouvertüre von Beethoven oder die Opernarie der „Königin der Nacht“. Offenbar haben die japanischen Gäste kaum verstanden, worum es in den einzelnen Stücken ging. Die Dokumente belegen, wie unbeholfen sie waren, da sie nicht wussten, was sie eigentlich von der Musik erwarten sollten. Trotzdem imponierten ihnen die fremde Musik und die groß angelegten musikalischen Veranstaltungen, und sie haben so aufmerksam wie möglich verfolgt, was im Konzert passierte.⁶

Kurzum, selbst die damaligen Eliten, die das Privileg genossen, europäische Musik vor Ort erleben zu können, waren ihr gegenüber noch unbeholfen und ratlos. Für die normalen Bürger war es völlig ausgeschlossen, europäische Musik zu hören. Umso erstaunlicher ist es, dass sich Japan kurz darauf, in den allerersten Jahren nach der *Meiji*-Restauration, kurzerhand entschlossen hat, die europäische Musik systematisch einzuführen, was mit beispiellosem Erfolg auch realisiert wurde. Aber wie kam es dazu?

Dies ist sicher nicht allein im musikinternen Kontext zu erklären. Die Musiklandschaft entwickelte sich *nicht* aufgrund des allgemeinen Interesses in der Bevölkerung, sie wurde *nicht* getragen von den Bürgern, sondern die europäische Musik wurde *von oben* eingeführt, genauso wie andere Wissenschaften oder Technologien, die Verfassung oder das Militärsystem. Nachdem Japan 1853 durch den Besuch von 4 amerikanischen

Kriegsschiffen aus dem langen Schlaf der Abschließungspolitik geweckt und darauf aufmerksam gemacht wurde, dass die Länder in Europa und Amerika sowohl in Militärwesen, Technologie und Wissenschaft als auch im politisch-wirtschaftlichen Bereich viel weiter fortgeschritten waren als Japan, war das Bedürfnis der politischen Elite groß, das alte Feudalsystem der *Tokugawa*-Dynastie zu überwinden und alles zu erneuern, aus Angst, sonst vom westlichen Imperialismus geschluckt zu werden.

Das japanische Wort *Meiji Ishin*, das normalerweise mit „*Meiji*-Restauration“ ins Deutsche übersetzt wird, bedeutet eigentlich: „*Meiji*-Erneuerung“. Die Übersetzungsterminologie stimmt nur insofern, als die alte Kaiserliche Familie durch die Entmachtung der Militärregierung der *Tokugawa*-Dynastie wieder an die Macht kam. Dabei hat man den abrupten Bruch mit der Tradition der *Tokugawa*-Regierung und die völlige Erneuerung der Gesellschaft angestrebt. Im Vordergrund stand insofern die Notwendigkeit einer Modernisierung, und nicht einer Restauration. Alles, was vor allem im geistig-intellektuellen Bereich in Europa und Amerika praktiziert wurde, musste erst einmal nachgeahmt werden. Das große Stichwort von damals lautete daher *Bunmeikaika*, die „Modernisierung hin zur zivilisierten Gesellschaft“, und Modernisierung bedeutete in diesem Fall nichts anders als Europäisierung, obwohl die beiden, Modernisierung und Europäisierung, eigentlich zwei ganz unterschiedliche Konzepte sind. Deshalb zeigte man zugunsten der „Verbesserung“ der eigenen Gesellschaft eine geradezu grenzenlose Aufnahmebereitschaft oder gar Begierde nach allem Europäischen.

Es ist in der Tat verblüffend, wie schnell und konsequent die Japaner von damals praktisch alles aus Europa und Amerika eingeführt haben, angefangen mit dem Sonnenkalender und der Dampflokomotive, über Rindfleischverzehr und neue Frisuren bis hin zum neuen Schulsystem und zur Wehrpflicht, und darunter eben auch die europäische Musik. Nur in diesem Kontext ist die leidenschaftliche Einführung der europäischen Musik in Japan zu erklären. Dass dabei die kulturellen Erneuerungen eher hinterherhinkten im Vergleich zu den gesellschaftlichen Reformen und technologischen Fortschritten, versteht sich von selbst. Kulturelle Angelegen-

heiten waren in dieser Anfangszeit nur insofern von Bedeutung, als es um Staatsrepräsentation ging.

Ein interessantes Beispiel ist in diesem Kontext die Tanzkultur: Für die *Samurais* der vorhin erwähnten offiziellen Delegation 1860 stellte der Tanz etwas dar, was sie unter verschiedenen kulturellen Fremdarten am wenigsten verstanden. Ein junges Mitglied dieser Delegation namens *FUKUZAWA Yukichi* (福沢諭吉), der später zu der repräsentativen Figur der japanischen Aufklärung und Modernisierung werden und die heute noch renommierte *Keio* Universität begründen sollte, berichtete damals, wie lästig und einfach lächerlich er die amerikanische Tanzkultur empfand. Fukuzawa schrieb:

Wie immer tanzen die Damen und Herren herum, und ich habe gar nichts davon verstanden. Es ist einfach komisch anzuschauen, wie Männer und Frauen im ganzen Saal herumtanzen. Natürlich versuche ich mich zu beherrschen, da das Lachen unhöflich sein könnte, aber es war anfangs eine ziemliche Qual, das Lachen zu unterdrücken.⁷

Mit dieser Meinung war *Fukuzawa* in der Delegation nicht allein, für die anderen war das Tanzen oft unanständig und einfach unerträglich. Ausgerechnet diese Tanzkultur sollte jedoch zum Symbol der Europäisierungsanstrengungen des *Meiji*-Japans werden. Der Ort der Tanzgesellschaft war das *Rokumeikan*, eingeweiht 1883, wo täglich getanzt wurde, mal mit den Diplomaten aus dem Ausland, mal unter den Japanern, und mal anlässlich des Kaisers Geburtstages. Der Ideenstifter dieses Tanzsaals war der damalige Außenminister *INOUE Kaoru* (井上馨), der mit diesem Prachtgebäude römischen Stils und mit der europäisierten Tanzkultur zeigen wollte, dass Japan ein durchaus zivilisiertes Land sei. Man war naiv davon überzeugt, dass ein Ball europäischen Stils Beweis genug dafür sein würde, dass Japan sich schon als modernes Land entwickelt hätte. So wurde die schnell angeeignete Tanzkultur zu repräsentativen Zwecken politisch instrumentalisiert. Die Frage, ob die Tänzerinnen gut europäisch tanzen konnten, ob sie nicht von den westlichen Beobachtern heimlich belächelt wurden, sei dahingestellt. Für die heutigen Japaner ist

es wenigstens ein Trost, dass diese scheußliche Kultur des Nachäffens bereits 4 Jahre später öffentlich so heftig kritisiert wurde, dass daraufhin das Tanzen in *Rokumeikan* eingestellt wurde.

Wie eingangs erwähnt, war dies eine Situation, zu der der Begriff „Rezeption“ eigentlich gar nicht passt. Denn das Wort „Rezeption“ suggeriert, dass beim interkulturellen Austausch zwischen der Kultur A und der Kultur B die Kultur A etwas Neues von B lernt und es sich aneignet. Die orientalistische Einführung von japanischen Kulturkomponenten in Europa am Ende des 19. Jahrhunderts, die beispielsweise zum Japonismus bei van Gogh oder Puccini führte, war ein Paradebeispiel dieser Art von Rezeption. Mit diesem statischen Modell der Rezeption kann man aber nicht fassen, was damals in Japan stattfand. Was geschah, war die fast komplette Preisgabe der eigenen Kultur und die bereitwillige Übernahme einer bisher völlig fremden Kultur, die dann als die *eigene* empfunden werden sollte. Das kam einer selbst gewählten Kolonialpolitik im umgekehrten Sinne gleich, mit vorausseilender Gehorsamkeit in Form einer großen romantischen Sehnsucht nach Europa.

4. Als man vom Gegensatz japanischer und europäischer Musik sprechen konnte

Der Modus der Musikrezeption war sehr ähnlich wie der des Tanzes. Der eigentliche Grund zu der Entscheidung, die europäische Musik von oben einzuführen, lag nicht etwa in einem Bedürfnis nach guter Musik selbst, sondern im allgemeinen Nachholbedarf der Japaner gegenüber der westlichen Zivilisation überhaupt, in dem Nationalinteresse also, Europa bald einholen und dann überholen zu wollen. Dieser allgemeine Nachholbedarf und Modernisierungsdrang in der ganzen Gesellschaft mündeten in die kulturelle Sehnsucht nach und Verehrung von Europa. In diesem Sinne dürften wir wohl vom großen Glück für die Japaner sprechen, dass die europäische Musik, die man anfangs wie die Katze im Sack gekauft und blindlings eingeführt hatte, tatsächlich von so überzeugender Qualität war, dass sie im Endergebnis von vielen Japanern auch akzeptiert wurde.

Nur wird allzu oft vergessen und gern verdrängt, dass man bis dahin mindestens noch ein halbes Jahrhundert warten musste.

Im Vergleich zu anderen Kunstgattungen wie Tanz, Bildender Kunst oder Malerei war Musik allerdings schwieriger einzuführen, da man einen Sinn für Musik oder das mit einer bestimmten Tonalität verbundene Gehör nur als Kleinkind gewinnen kann. Deshalb musste die von oben dirigierte Musikrezeption längerfristig, zunächst im Rahmen der Erziehung realisiert werden. Schon im Jahr 1872, im 5. Jahr der *Meiji*-Periode, wurde per Gesetz festgelegt, dass in der Grundschule das Fach „Lieder Singen“ und in der Mittelschule das „Instrumente Spielen“ unterrichtet werden sollten. Allerdings konnte man dieses Vorhaben mangels der Lehrkräfte und -materialien anfangs nicht sofort umsetzen.

Damals handelte es sich um eine Zeit, in der der Gegensatz zwischen japanischer und europäischer Kultur noch so groß war, dass er schier unüberbrückbar schien. In allen Bereichen von Kunst und Kultur entstanden in dieser ersten Begegnungsphase gerade deshalb interessante Neuerfindungen und Synkretismen, um zwischen zwei so unterschiedlichen Kulturen zu vermitteln und somit erst einmal europäische Kultur in Japan einzuführen. Im Bereich der Literatur und Sprache ist zum Beispiel die *Genbun-Icchi-Bewegung* (言文一致運動) zu nennen, nach der die altmodische Schriftsprache der gesprochenen Alltagssprache angepasst wurde. Die Erfindung einer völlig neuen Schriftsprache hat erst ermöglicht, dass man Texte aus einer europäischen Fremdsprache ins Japanische übersetzen konnte. Der Einfluss dieser Bewegung war, weil dies einen tiefen Eingriff in die eigene Muttersprache bedeutete, so unermesslich, dass die normal gebildeten Bürger im heutigen Japan Texte der frühen *Meiji*-Zeit nur noch mit großer Mühe entziffern können. Die Folge der „Rezeption“ der europäischen Kultur war im Fall der Sprache die Verabschiedung von der bisherigen Schriftsprache und somit die gravierende Veränderung der eigenen Muttersprache selbst.

5. Shoka und die Pentatonik als die erste Zwischenstufe einer europäisch-japanischen Mischung

Auch bei der Musikrezeption gab es verschiedene Zwischenstufen und Synkretismen. Die traditionell-japanischen Musikgattungen wie die höfische Musik *Gagaku* oder die Begleitmusik des *Kabuki*-Theaters waren schon so hoch und eigenständig entwickelt, dass eine Synthese mit der europäischen Musik nicht leicht vorstellbar war. Aber im Gesang, vor allem bei Kinderliedern, hat man damals Chancen einer europäisch-japanischen Mischung gesehen. In diesem Kontext entstanden in der *Meiji*-Zeit zunächst viele *Shoka*-Lieder (唱歌) — die in den Grundschulen verbreiteten Kinderlieder, auf deren Geschichte hier eingegangen werden soll.

1879 wurde unter dem Kultusministerium das Musikforschungsinstitut „*Ongaku Torishirabe Gakari*“ gegründet. Die renommierte Tokyoter Kunsthochschule (東京芸術大学) ist die direkte Nachfolgerin dieses Instituts. Interessant ist die Gründungsidee dieses Musikforschungsinstitutes, die vom Institutsleiter *IZAWA Shuji* (伊澤修二) in einem Brief an den Kultusminister vom 30. 4. 1879 folgendermaßen beschrieben wurde:

Es gibt drei Theorien über Musik. Die erste Theorie besagt, dass Musik Ausdruck von natürlichen Gefühlen wie Freude, Ärger, Trauer und Fröhlichkeit sei. Darin gebe es keinen Unterschied zwischen Ost und West. Allerdings sei die westliche Musik seit dem griechischen Philosophen Pythagoras wesentlich weiter fortgeschritten als die östliche und habe fast den Höhepunkt der Musik überhaupt erreicht, so dass man die westliche Musik einführen sollte. [...] Die zweite Theorie besagt, dass Musik je nach Land anders sei, genauso wie die Sprachen, Sitten, Eigenschaften der Bevölkerung und Landschaft in jedem Land anders sind. Fremde Musik könne man nicht in ein anderes Land verpflanzen. Deshalb solle jedes Land seine eigene Nationalmusik besitzen. [...] Die dritte Theorie besagt, dass die beiden Musikrichtungen zwar an sich richtig, jedoch zu extrem seien, so dass sie synkretistisch fusioniert werden

sollten, und aus dieser Synthese solle eine neue, für unser Land geeignete Musik entstehen.⁸

Selbstverständlich ist die letzte Position die eigene von Izawa. Das Ziel war also die Etablierung einer Nationalmusik (国楽) als Synthese der europäischen und der japanischen Musik. Dieses außerordentlich schwierige Vorhaben wollte der Institutsleiter Izawa in die Praxis umsetzen. Was sich daraus entwickelte, waren die Kinderlieder „*Shoka*“, die vom Kultusministerium direkt ausgewählt bzw. zur Komposition in Auftrag gegeben, herausgegeben und in die Schulbücher aufgenommen wurden, so dass jeder Grundschüler sie lernte. Wenn die traditionell-japanische Musik wie *Gidayu* oder *Nagauta* für viele der heutigen Japaner schon esoterisch und fremd geworden ist, so sind doch gerade diese *Shoka* für viele, vor allem ältere Menschen, eine Art geistige Heimat musikalischer Art. Auch wenn sie nicht unbedingt besonders beliebt sind, werden Sie heute noch über Generationen hinweg weiter gesungen.

Die *Shokas* wurden seit 1881 kontinuierlich vom Kultusministerium herausgegeben, und an ihrer Entwicklung kann man sehen, mit welchen Erfolgen und Irrtümern man die von *Izawa Shuji* so genannte Nationalmusik auf die Beine zu stellen versuchte. Man kann die *Shoka*-Entwicklung in drei Phasen einteilen.

Zu Beginn der ersten Phase, in der Zeit etwa zwischen 1881 und 1890 bestanden die gesammelten Lieder hauptsächlich aus einfachen europäischen, vor allem schottischen, aber auch zum Teil deutschen Volksliedern wie *Kasumi ka Kumoka* (霞か雲か = *Alle Vögel sind schon da*). Nur die Liedertexte dazu hat man nicht übersetzt, sondern neu hinzugedichtet. Vielleicht blieb ihnen damals nichts anderes übrig als dieser Direktimport der Lieder, da man noch nicht imstande war, selber einigermaßen qualifizierte Musikstücke zu komponieren. Dementsprechend wurde in dieser Phase kein Wert auf den Unterschied gelegt, ob es sich um importierte Stücke handelte oder neue Kompositionen; Die Komponisten blieben anonym. Es war wahrscheinlich der amerikanische Musiklehrer *Luther Whiting Mason* (1828-1896), der die einzelnen Lieder vorgeschlagen hat.

Mason war früher der Lehrer von *Izawa* in den USA, wurde 1880 als ausländischer Gastlehrer nach Japan berufen und hat bis zu seiner Rückkehr 1882 einen entscheidenden Einfluss auf die damalige Musikpolitik ausgeübt.

Man musste jedoch bald erkennen, dass die direkt importierten bzw. auf ganz westliche Weise komponierten Lieder für das japanische Ohr und vor allen Dingen für die Schüler noch zu fremd waren. Als ein sehr interessantes Beispiel eines Direktimports sei hier ein Lied aus den 33 gesammelten ersten *Shoka*-Liedern, *Kimigayo*, zu nennen. In der Zeit, als Japan noch auf der Suche nach einer passenden Nationalhymne war, wollte sich das Kultusministerium mit diesem Lied durchsetzen. (Bekanntlich stammt die jetzige japanische Nationalhymne aus dem Nationalhymnenprojekt des Marineministeriums.) Die erste Hälfte des Liedtextes ist identisch mit dem der heutigen Nationalhymne, und als *Shoka* wurde dieses Lied damals überall an den japanischen Schulen gesungen. Die Tatsache, dass die japanischen Schüler in der Zeit zwischen 1881 (als dieses Lied als *Shoka* bekannt wurde) und 1893 (als das Kultusministerium die Version des Marineministeriums akzeptierte und vorschrieb, dass diese an National-



feiertagen in den Grundschulen gesungen werden soll) unter *Kimigayo* sich dieses *Shoka*-Lied vorstellten und nicht die jetzige Nationalhymne, ist heute ebenso verdrängt und völlig vergessen, wie dieses Lied selbst.⁹

Als Komponist dieses Liedes ist der Name „ウエブ“ angegeben. Wahrscheinlich handelt es sich um den englischen katholischen Komponisten *Samuel Webbe* (1740-1816), weshalb das Lied wohl wie ein Kirchenlied klingt. Kein Wunder, dass das Kultusministerium sich nicht mit diesem Lied durchsetzen konnte, da man eine Nationalhymne benötigt hatte, um die angestrebte nationale Integration musikalisch zu befestigen. Soweit zur ersten Phase der *Shoka*-Liedersammlung.

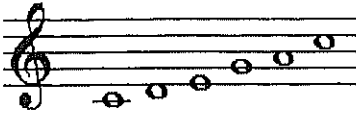
Höchstinteressant ist, was dann in der folgenden zweiten Phase in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre passierte. In dieser Phase wurden nämlich Lieder von Japanern wie *TAMURA Torazo* (田村虎蔵), *TAKI Rentaro* (滝廉太郎) oder *NOSHO Benjiro* (納所辨次郎) komponiert, deren Namen, im Gegensatz zur ersten Phase, bei einzelnen Liedern namentlich als „Komponist“ angegeben wurden. Die vorhin genannte Spracherneuerungsbewegung (言文一致運動) übte hier einen entscheidenden Einfluss aus, und daraufhin wurden die sogenannten *Genbun-Icchi*-Lieder (言文一致歌唱) vorgeschlagen. Liedertexte und -inhalte sollen für die Kinder verständlich sein, heißt es im Vorwort der ersten *Genbun-Icchi*-Liedersammlung. Dementsprechend wurden in der zweiten Phase auch die Melodien japanisiert. Wie dieser „Japanisierungsprozess“ konkret aussah, ist wohl eines der spannendsten Kapitel der Musikrezeption in Japan...

Bei der „Japanisierung“ der europäischen Musik spielte die pentatonische Tonleiter einiger schottischer Volkslieder, die auch in der ersten *Shoka*-Periode eingeführt wurden, wohl eine entscheidende Rolle. Als deren Beispiel sei vor allem das unter den Japanern sehr bekannte Lied *Hotaru-no Hikari* (蛍の光, direkt übersetzt *das Glühwürmchenlicht*) mit dem schottischen Originaltitel *Auld Lang Syne* genannt.

* Einfachheit halber werden die folgenden Musiknoten in C-Dur umgeschrieben.



Bei diesem bekannten Lied sei auf die Pentatonik aufmerksam gemacht, d.h. auf die Tonleiter mit nur fünf Tönen ohne das D und das H.



Dieses schottische Lied klang wohl für die damaligen Japaner wegen der Pentatonik und vor allem dank der Tonkombination E-G-A auf dem Melodiehöhepunkt (auf dem oben angeführten Notenbeispiel des *Hotaru no Hikari* die letzten drei Töne) nicht sehr fremd, denn diese Tonkombination der drei Töne E-G-A in einer Quarte, die den Kern der Pentatonik ausmacht, entspricht genau dem Melodieelement, das überall im japanischen Alltag vorkommt und das auch damaligen Japanern sehr vertraut war.



So werben zum Beispiel Straßenverkäufer für Wäschestangen aus Bambus traditionell und auch heute noch mit folgendem melodischen Ruf: „*Takeya, Saodake*“.



Auch die traditionellen Rezitationen auf Japanisch bestehen sehr oft aus dieser Quarte, so dass sich daraus ein eigentümlich urjapanischer, lokalgefärbter Melodieteil ergibt.

Nun, eine Oktave besteht aus 2 Quarten, und durch eine Kombination von *zwei Quarten aus jeweils drei Tönen* (wie E-G-A) kann man eine Pentatonik bilden.



Der genannten Pentatonik fehlen das D und das H, das heißt der vierte (=yo) und der siebte (=na) Ton in einer Oktave; deshalb wird diese Pentatonik auf Japanisch oft „Yonanuki“-Tonleiter genannt: „Tonleiter ohne 4. und 7. Ton“¹⁰.

Das Lied *Hotaru-no Hikari* basiert auf dieser *Yonanuki*-Tonleiter in Dur. In der schottischen Volksliedertradition findet man oft diese Tonleiter, und deshalb klangen sie für das damalige japanische Ohr irgendwie vertrauter als die anderen europäischen Lieder. Das war wohl auch ein Grund, warum die schottischen Lieder in der allerersten Phase der *Schoka* besonders bevorzugt eingeführt wurden.

Die alten japanischen Kinderlieder benutzten diese *Yonanuki*-Tonleiter sehr oft, allerdings nicht in Dur, sondern meist in Moll, und das wäre nämlich die *Yonanuki*-Tonleiter in Moll. So bewegen sich die einzelnen Töne der traditionell-japanischen Volkslieder wie *Antagata Dokosa* genau auf dieser pentatonischen Tonleiter. Ein großer Unterschied zur schottischen Musik liegt nur darin, dass diese japanischen pentatonischen Lieder nicht mit Akkord zu versehen sind. Wenn man das täte, würde es schon ziemlich europäisch klingen.

Nun, die beiden Tonleitern Dur und Moll sind eigentlich identisch, was die enthaltenen Töne anbetrifft. Obwohl es die Tonleiter von „*Yonanuki in Dur*“ in Japan eigentlich nicht gab, klang sie für das damalige Ohr nicht gänzlich fremd, dank der genannten Quarte und der dadurch entstehenden

Affinität zur *Yonanuki*-Tonleiter in Moll, die es in Japan schon früher gab. Das muss für das damalige Kultusministerium und dessen Musikforschungsinstitut, das lange nach einer Möglichkeit für die Synthese der europäischen und japanischen Musik gesucht hatte, eine sensationelle Entdeckung gewesen sein. Die *Yonanuki*-Tonleiter in Dur fungierte nicht nur als ein Kompromiss zwischen der europäischen und der japanischen Musiksprache, sondern auch als der gesuchte Übergang zur europäischen Musik.

In der zweiten Phase der *Shoka*-Liedersammlung etwa in der Zeit zwischen 1896 bis 1901 war man nicht mehr auf den Liederimport aus Europa angewiesen, sondern viele Kinderlieder wurden von den Japanern selbst mit dieser *Yonanuki*-Tonleiter in Dur komponiert. Wenn wir Japaner mit dieser Erkenntnis die damals geschriebenen, populären Kinderlieder wie *Usagi to Kame* (Schildkröte und Hase, 1901) hören, fragen wir uns erneut, ob sich solche Lieder japanisch oder europäisch anhören: Mit Klavierbegleitung, d.h. mit Akkord, vielleicht schon eher europäisch, obwohl sie in der uralten Aufnahme durch die Komponisten selbst erstaunlich volkstümlich-japanisch klingen.

Die Neuerfindung der Einsatzmöglichkeit der pentatonischen Tonleiter versprach viel Erfolg und trug wesentlich dazu bei, dass die damaligen Japaner sich an der europäischen Musiksprache mit Oktaven in Dur langsam gewöhnten. In dieser zweiten Phase der *Shoka*-Lieder-Sammlung wurden solche Kinderlieder mit Pentatonik wie *Urashima Taro* (浦島太郎, 1900) oder *Tetsudo Shoka* (鉄道唱歌: Eisenbahn-Lieder, 1901) komponiert, die dann sehr populär wurden.

Das Musikforschungsinstitut selbst änderte etwa 1910 wiederum seine Politik und in der 3. Phase bestand es nicht mehr so sehr auf die *Yonanuki*-Tonleiter. Die einmal erfundene *Yonanuki*-Tonleiter blieb jedoch die Grundlage zahlreicher Lieder in der Folgezeit. So wurden sehr viele Lieder in Japan, und nicht nur Kinderlieder, sondern vor allem die sogenannten *Enka*-Lieder (演歌), aufgrund der *Yonanuki*-Tonleiter komponiert und konsumiert. Ein Stück weltweiten Erfolgs mit dieser Tonleiter

war der *Sukiyaki-Song* 1963, mit dem Originaltitel auf Japanisch *Ue wo muite arukou* (上を向いて歩こう, 1961) von *SAKAMOTO Kyu* (坂本九), wobei dieses Lied kaum mehr als traditionell-japanisch empfunden wurde. Auf diese Weise vermittelte die *Yonanuki*-Tonleiter die beiden ursprünglich völlig fremden Welten Japan und Europa.

6. Das Lied *Kimigayo* zwischen Japan und Europa

Die Musiklandschaft des heutigen Japans, die durch solche Rezeptionsvorgänge entstanden ist, kann als synkretistisches Konglomerat zwischen Ost und West bezeichnet werden, die am prägnantesten durch die Nationalhymne *Kimigayo* symbolisiert wird. Wenn dieses umstrittene Lied zum Schluss unserer Überlegungen thematisiert wird, so ist damit nicht beabsichtigt, politische Diskussionen um die Interpretation des Liedtextes oder Kontroversen über die historische Rolle dieser Hymne weiterzuführen. Dies geschieht auch nicht wegen der gegenwärtigen Diskussion über den autoritären Eingriff in die Gewissensfreiheit durch die Stadt Tokyo, die jeden Schüler kategorisch dazu zwingt, dieses Lied bei schulischen Zeremonien mitzusingen, und ungehorsame Lehrer mit Disziplinarverfahren erpresst. Nein, die Frage, ob es sich um eine Verherrlichung des japanischen Kaisers (*Tenno*) handelt, ob das Wort „*Kimi*“ den Kaiser als Herrscher der japanischen Nation meint oder ganz allgemein „du“, sei dahingestellt¹¹. Dieses Lied interessiert uns hier in diesem Kontext allein wegen der eigenartigen Melodie, die 1880 im Auftrag des Marineministeriums von einer Komponistengruppe am Kaiserlichen Hof unter *HAYASHI Hiromori* (林広守) komponiert wurde unter Mithilfe des deutschen Musikers *Franz Eckert*, der damals in der Nachfolge vom genannten *Luther Whiting Mason* die musikalischen Angelegenheiten betreute. Die einzige Frage, die uns interessiert, lautet, ob das Lied japanisch klingt oder eher europäisch.

Entstanden ist die Nationalhymne wie schon erwähnt 1880, d.h. vor der systematischen Erfindung der genannten *Yonanuki*-Pentatonik in Dur, es schwebt aber schon ungefähr auf dieser Tonleiter, und auch zwischen Dur

und Moll. Auch dieses Lied ist offensichtlich unter dem großen Zwang entstanden, einerseits japanisch klingen, andererseits sich jedoch der europäischen Musik anpassen zu müssen. Der Text ist ein über tausend Jahre altes Gedicht, das folgendermaßen übersetzt werden könnte:

Möge deine Zeit
tausend und achttausend Jahre dauern,
bis Kieselsteine
sich zum Felsen zusammenballen
und Moose darauf bilden!¹²

In der Tradition des japanischen Gedichtvortrags wurde auch dieses Lied bis in die *Meiji*-Restauration hinein rezitiert. Mit der urjapanischen Rezitationsmusik vor der Begegnung mit der europäischen Musik können jedoch die meisten Japaner von heute nichts anfangen. Schon damals in der *Meiji*-Zeit hat man unter dem Modernisierungszwang keine Nationalhymne aus dieser Rezitationstradition machen können.

Der etwas leichtsinnige Europäisierungsversuch dieses Gedichtstoffes durch das Kultusministerium wurde bereits erwähnt. Die Komponistengruppe am Kaiserlichen Hof war, nach einem anderen, ebenso kläglich gescheiterten Kompositionsversuch des englischen Musiklehrers *John William Fenton* zu diesem Gedicht 1870, viel traditionsbewusster, und komponierte das Lied im Grunde in der *Gagaku*-Tradition. Daraus entstand die jetzige Nationalhymne, die auch ursprünglich mit der *Gagaku*-Begleitung gespielt wurde, und in dieser *Gagaku*-Fassung klingt *Kimigayo* erstaunlich japanisch. Man hört auch ganz deutlich, dass die oben erwähnte Quarte mit der Kombination E-G-A eine entscheidende Rolle spielt. Nach jedem Einatmen beim Singen, wo die Musik nach oben steigert, kommt nämlich das E-G-A-Motiv vor¹³, wie es jeweils auf dem folgenden Notenbeispiel gekennzeichnet ist, und das verstärkt den urjapanischen Eindruck dieses Liedes um so mehr.



Wenn dieses Lied in der *Gagaku*-Begleitung viel japanischer klingt als man es sonst kennt, so liegt es nicht nur an der Begleitung mit *Gagaku*-Instrumenten, die nicht nach der europäischen Tonleiter gestimmt sind, sondern auch daran, dass man dabei auf Akkordbegleitung verzichtet.

Es war der genannte Deutsche *Franz Eckert*, der dieses Lied mit Akkordbegleitung versehen und somit wesentlich zur Europäisierung des Liedes beigetragen hat. Die meisten Japaner von heute kennen diese „verdeutschte“ Version mit Akkordbegleitung. Man hört bei dieser Version ganz deutlich, dass der mittlere Hauptteil (7 Takte) der insgesamt 11 Takte durchaus europäisch klingt, während die jeweils 2 Takte am Anfang und am Ende unisono gespielt werden und somit japanisch bleiben. Damit ist der Bedarf an Europäisierung jedenfalls genug gedeckt: Ein synkretistisches Lied par excellence ist entstanden, das den beiden Bedürfnissen entspricht: japanisch zu klingen und europäisch akzeptiert zu werden.

Dieses Lied ist aber erstaunlicherweise durchaus fähig, noch mehr, sogar durch und durch europäisiert zu werden. So komponierte einer der wichtigsten Komponisten in der japanischen Musikgeschichte, *YAMADA Kosaku* (山田耕柞), das Feierliche Präludium anlässlich der Thronbesteigung des *Taisho*-Kaisers (御大典奉祝前奏曲, 1915), bei dessen Höhepunkt *Kimigayo* im Chor mit Orchesterbegleitung gesungen wurde. *Yamada* war ein Zeit- und Stilgenosse von Richard Strauss, komponierte nach seinem Studium in Berlin u.a. Symphonien, symphonische Gedichte, die erste japanische Oper und zahlreiche Lieder. Nach seiner Bearbeitung klingt das Lied *Kimigayo* durchaus europäisch und erstaunlich spätromantisch. Die Akkordbewegung ähnelt keiner anderen Bearbeitung, wobei

selbst die beiden schwer zu europäisierenden Teile am Anfang und Ende restlos mit überzeugenden Akkorden versehen wurden. Schade ist es nur, dass man kaum die Gelegenheit hat, die nicht standardisierten Versionen von *Kimigayo* zu hören wie eben diese von *Yamada Kosaku*, die wie ein großes Orchesterstück eines Richard Strauss klingt.

Kimigayo mit diesem Metamorphosenpotential kann man wahrlich als ein Symbol für Japan bezeichnen! Nicht wegen des umstrittenen Textinhalts, nicht nur wegen der bisher unbewältigten Vergangenheit, sondern auch durch sein musikalisches Zwittertum zwischen Japan und Europa. Die Nationalhymne *Kimigayo* verkörpert und symbolisiert zugleich die flexible Assimilationsfähigkeit der Japaner und, damit einhergehend, den Identitätsverlust und die Standortlosigkeit; es drückt die Ambivalenz der Japaner zwischen Japan und Europa eloquent aus.

7. Statt eines Schlusswortes

Wenn man heute das Typisch-Japanische sucht, findet man es nicht so sehr in der sogenannten traditionell-japanischen Kunst, mit der die heutigen Japaner kaum mehr etwas anfangen können. Das Charakteristische der heutigen japanischen Gesellschaft liegt vielmehr, wie wir am Beispiel des *Kimigayo*-Liedes oder der *Yonanuki*-Tonleiter gesehen haben, gerade in der *Assimilationsfähigkeit* der Japaner, dass sie nämlich, wenn sie etwas Gutes, Interessantes oder Fortgeschrittenes in einer fremden Kultur entdecken, es sofort nach Hause mitnehmen, daran herumprobieren, es ein wenig modifizieren, verarbeiten, nach einem gewissen Japanisierungsvorgang sich aneignen und als eigene Tradition weiter pflegen, im Spannungsfeld von Modernisierung und Europäisierung. Die eigenen bisherigen genuin-japanischen Traditionen werden dadurch manchmal vernachlässigt oder gar verworfen, aber einige Komponenten davon bleiben sicher beim Assimilierungsprozess erhalten, werden manchmal zitiert oder in einer völlig modernen Form rehabilitiert und tragen so zur Herausbildung einer quasi-japanisierten Universalkultur bzw. quasi-universalistischen Japankultur bei.

Seit der Rezeption der europäischen Musik schwanken wir Japaner stets zwischen zwei Polen hin und her. Es gab und gibt immer wieder auch merkwürdige Synkretismen, aber manchmal sind die Ergebnisse so produktiv und hinreißend, wie es sich selbst die ursprünglichen Ideenstifter in Europa nie hätten träumen lassen.

Wenn man die Musiklandschaft in Japan sorgfältig beobachtet, so wird man stets darauf aufmerksam, dass die zwei Welten gemischt und assimiliert werden, angefangen von den *Enka*-Liedern, der japanisierten Schlagermusik, über die Werke sehr begabter klassischer Komponisten wie *OHZAWA Hisato* (大澤壽人) oder *TAKEMITSU Toru* (武満徹), die bewusst japanische Elemente in ihre Stücke hinzukomponiert haben, bis hin zu den auf den ersten Blick durch und durch amerikanisch klingenden J-Pop-Schlagern wie *AMURO Namie* (安室奈美恵) oder *UTADA Hikaru* (宇多田ヒカル)¹. Nicht in den alten traditionellen Kunsttraditionen, sondern gerade in diesen Assimiliationsfähigkeiten und Synkretismen findet man das Typisch-Japanische und somit das Interessanteste aus dem modernen Japan.

Dieser Aufsatz geht auf meinen Vortrag vom 27. Juli 2005 im „Deutsch-Japanischen Musiksymposium“ zurück, das von der Deutsch-Japanischen Gesellschaft Schleswig-Holstein und dem Deutsch-Japanischen Zentrum Berlin im Rahmen des Japanischen Kultursommers des *Schleswig-Holstein Musik Festivals* veranstaltet wurde.

In den folgenden Anmerkungen werden die Angaben über die Quellen, die auf Japanisch erschienen sind, nur auf Japanisch geschrieben, da sie nur diejenigen Leser interessieren werden, die Japanisch können.

¹ 相澤啓一, 「モーツァルティアンの罪業史 —— もう一つの受容史」 雑誌「ユリイカ」vol.23-9 (1991,8), S.188-203 参照。

² Matthias Hirschfeld, *Beethoven in Japan*, Hamburg, 2005, S.56

³ 中村洪介, 「西洋の音, 日本の耳: 近代日本文学と西洋音楽」 (春秋社, 1987年), S.17

⁴ *ibid.*, S.18

⁵ *ibid.*, S.68

⁶ *ibid.*, S.69ff.

⁷ *ibid.*, S.46

⁸ 伊澤修二, 文部卿寺島宗則宛「音楽取調ニ付見込書」。山住正己, 『唱歌教育成立過程の研究』(東京大学出版会, 1967年)より引用。

⁹ 各種の君が代については, 内藤孝敏, 『三つの君が代』(中央公論社, 1997)等を参照。なお, さまざまなバージョンの君が代を集めたCD『君が代のすべて』(キング ICG-3074, 2000年)も資料的価値が高い。

¹⁰ Die wesentlichen wissenschaftlichen Erkenntnisse zur *Yonanuki*-Tonleiter und darüber hinaus auch zur *Nirokunuki*-Tonleiter (Moll-Tonleiter ohne H und F) verdanken wir dem ethnologischen Musikwissenschaftler *KOIZUMI Fumio*, der in zahlreichen Publikationen stets den Eurozentrismus der Musiklandschaft in Japan kritisiert hat. 小泉文夫, 『音楽の根源にあるもの』(1977), 『歌謡曲の構造』(1984)等を参照。

¹¹ Der Streit um *Kimigayo* (Nationalhymne) und *Hinomaru* (Nationalflagge) zwischen den nationalistisch Denkenden und denjenigen, die die Aufarbeitung der japanischen Vergangenheit verlangen, will seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs nie enden. Die offiziell anerkannte Interpretation auf Deutsch findet man (unter der Quellenangabe: *Japan-Buch*, Kodansha International) auf der Web-Site der japanischen Botschaft in Deutschland, die lautet: „Der Begriff *kimi* in *Kimigayo* bezeichnet unter der jetzigen japanischen Verfassung den Kaiser als Symbol des Staates und der Einheit des Volkes, dessen Stellung sich vom Willen des Volkes ableitet, bei welchem die souveräne Macht ruht; *Kimigayo* als Ganzes erzählt davon, Bürger eines Landes zu sein, das einen Kaiser hat, dessen Stellung sich vom Willen des Volkes ableitet, bei welchem die souveräne Macht ruht, und es ist ein Symbol dieses Landes und der Einheit seines Volkes. Es ist deshalb angemessen, die Worte der Nationalhymne als Gebet für anhaltenden Wohlstand und Frieden in unserem Land zu interpretieren.“

(<http://www.de.emb-japan.go.jp/japan/flaggehymne.html>)

¹² Diese Übersetzung stammt vom Verfasser in Zusammenarbeit mit dem Musikkritiker Klaus-Michael Hinz. Die folgende Übersetzung, die in Deutschland eigentlich geläufig ist und auf der Web-Site des japanischen Konsulats in Hamburg bis Dezember 2004 zu lesen war, wäre in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg die einzig richtige Interpretation des Liedtextes gewesen, sorgte jedoch für einen Eklat wegen der Wendung „Gebieten, Eure Herrschaft“ und wurde durch einen Kabinettsbeschluss vom 10. 12. 2004 offiziell abgelehnt:

Gebieten, Eure Herrschaft soll dauern
eintausend Jahre, abertausend Jahre,
bis der Stein
zum Felsen wird und
Moos seine Seiten bedeckt.

¹³ Der japanische Musikkritiker *KATAYAMA Motohide* hebt diese Tonkombina-

tion E-G-A als die „feierliche EGA“ (おごそかなるミソラ) hervor, als „eine Tonbewegung, die von den Japanern als am japanischsten empfunden wird“, die „den Kern aller Kerne der Klang-DNA der Japaner“ ausmache. 片山杜秀, 「君が代, またはミソラの力」 (CD『君が代のすべて』解説冊子, a.a.O., S8f.)

¹⁴ Kulturwissenschaftler SATO Yoshiaki analysiert in seinem Buch „*Evolutionstheorie der J-Pops*“ verschiedene Poplieder der Gegenwart und entdeckt dort unerwartete Spuren japanischer Klangkomponenten. 佐藤良明, 『J-POP 進化論』 (平凡社, 1999年)